

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт музыкального и художественного образования
кафедра художественного образования

**ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НАРОДНОГО ТАНЦА
В ПОСТАНОВКЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ МИНИАТЮР**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой
Н.Ю.Перевышина

Исполнитель:
Усольцева Екатерина Алексан-
дровна
обучающийся БХ-42 группы

Руководитель ОПОП

Научный руководитель:
Хасбатов Ренат Саримович, до-
цент кафедры художественного
образования

Екатеринбург 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ КАК СРЕДСТВО ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ.....	6
1.1. История возникновения народно-сценического танца.....	6
1.2. Возможности народного танца в полихудожественном развитии детей.....	13
1.3. Миниатюра как форма сценической хореографии.....	16
ГЛАВА II. ТЕХНОЛОГИЯ ПОСТАНОВКИ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИХ МИНИАТЮР.....	19
2.1. Особенности создания художественного образа в народном танце.....	19
2.2. Описание танца «Первый парень на деревне»	26
2.3. Описание танца «Неудачливые женихи»	33
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	38
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	39
ПРИЛОЖЕНИЕ	42

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. Танец является одним из самых выразительных искусств: он несёт в себе огромный эмоциональный заряд. Отдельного внимания заслуживает народный танец, занятие которым формирует любовь к своему культурному наследию, уважение к культурам других народов. Специфика жанра народного танца требует хорошей физической подготовки, разностороннего развития, поэтому народный танец можно считать одним из наиболее подходящих жанров для детей.

Танцевальные миниатюры можно ставить с детьми разного уровня подготовки, как физической, так и хореографической. Поэтому танцевальная миниатюра является эффективным средством как для работы с начинающими детьми, так и с уже подготовленными учениками.

В современной российской школе происходят значительные изменения, связанные со сменой образовательной парадигмы, что отражается в новых Федеральных образовательных стандартах (ФГОС). Одно из отличий этого стандарта заключается в том, что акцент в образовании уже не ставится только на предметном обучении, важным становится получение метапредметного и личностного результатов образования.

Другое направление модернизации связывается с усилением роли и значения дополнительного образования, призванного удовлетворять индивидуальные потребности ребёнка, развивать его способности. В обществе так же происходит переосмысление важности образования, развития детей. Многие родители готовы вкладывать значительные средства в дополнительное образование детей, не удовлетворяясь общим бесплатным набором образовательных услуг.

В этих условиях организация хореографического творчества детей приобретает новое звучание: приобщение детей к хореографии способствует их физическому развитию, музыкальному слуху и вкусу, формирует комму-

никативные качества, ответственность, приобщает к мировой и народной хореографической культуре. Поэтому значение дополнительного хореографического образования детей танцами в современных условиях сложно переоценить.

Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что тема выпускной квалификационной работы «Возможности использования народного танца в постановке хореографических миниатюр» является актуальной.

Цель работы: изучить возможности лексики народного танца в постановке хореографических миниатюр и их использования в постановочной работе в детском танцевальном коллективе.

Объект исследования: процесс обучения народному танцу в детском танцевальном коллективе.

Предмет исследования: процесс постановки танцев «Первый парень на деревне» и «Неудачливые женихи».

Задачи:

1. Выявить особенности становления и развития народно-сценического танца.
2. Изучить лексику сценического решения народного танца в ансамбле.
3. Определить специфику постановочной работы в народном танце.
4. Осуществить постановку танца в детском коллективе.
5. Выявить этапы и особенности балетмейстерской работы.

Ключевые слова: ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ МИНИАТЮРА, НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ, ЛЕКСИКА ТАНЦА, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ.

Для достижения цели и задач художественно-творческого проекта использовался комплекс методов:

- теоретических: анализ литературы по проблеме исследования.
- эмпирических: наблюдение, изучение результатов деятельности школьников.

Практическая значимость: хореографические миниатюры можно использовать при постановках в танцевальных коллективах для детей подросткового возраста со средним уровнем подготовки.

Постановка разработанных танцев была осуществлена в детском танцевальном образцовом коллективе «Цветы Урала» МОУ СОШ №10 г. Екатеринбурга.

ГЛАВА I. НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ КАК СРЕДСТВО ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ

1.1. История возникновения народно-сценического танца

Танец является одним из самых выразительных искусств: он несёт в себе огромный эмоциональный заряд.

Средством танца является человеческое тело, которое дано человеку от рождения. Не случайно танец можно считать одним из первых языков, которым люди могли выражать свои эмоции и чувства, ведь для этого вовсе не обязательно использование материалов.

Сложно сказать, какими были танцы у первобытных людей. По наскальным рисункам можно предположить, что танцы так же отражали сцены охоты, сбора урожая и т.п. – все то, что составляло жизнь человека того времени. Скорее всего, первыми танцами людей были ритуальные танцы, призванные даровать удачную охоту или обильный урожай, избавление от болезни или победу в битве. С течением времени ритмичные движения подвергались обобщению, что послужило началом формирования искусства этнического направления, имеющего у каждого из народов свои особенности и традиции.

Со временем цивилизационные пути развития разных территориальных групп стали расходиться, естественно, что и танцы стали отличаться. У каждого народа или племени стали появляться свои, характерные черты, отражающие особенности мировосприятия, своя техника, рисунок.

Искусство танца развивалось вместе с человеком, а человек с танцем, точно так же, как это происходило и с другими видами искусства. Каждая эпоха накладывала на танец свои требования, отвечающие существующим канонам красоты и гармонии. Одно остаётся неизменным: танец был и выступает как язык невербального общения. [2]

По мнению Богданова Г.Ф. со временем искусство танца развивалось, многообразие форм и стилей было выделено в отдельные виды. В современном мире существует очень большое разнообразие разных видов, стилей танцев: балетный, историко-бытовой, эстрадный, бальный, модерн.

Среди всего этого многообразия народный танец остается одним из основных видов хореографического искусства.

Народный танец можно условно разделить на народный, фольклорный и народно-сценический.

Народный танец - фольклорный танец, который исполняется в своей естественной среде и имеет движения, ритмы, костюмы, традиционные для данной местности.

Фольклорный танец - это стихийное проявление чувств, настроения, эмоций, выполняется в первую очередь, для себя, а потом - для зрителя (общества, группы, общества).

Возникновению школы народно-сценического танца предшествовал длинный исторический путь.

Народно-сценический танец постепенно завоевывал свою автономию в театральном искусстве.

Первоначально следует определить, что мы будем понимать под народно-сценическим танцем.

Народно-сценический танец:

а) генетически – это народный танец, который в различных вариантах интерпретируется в рамках сценического пространства и по законам театрального действия;

б) стиль исполнения, связанный со средой возникновения и существования, с традициями исполнения и национальным многообразием (бытовой, фольклорный), но создан в недрах балетного спектакля для исполнения на сцене. [4]

От бытового жанра он взял непосредственность и искренность, простоту и понятность выразительных форм, от балета – выверенность движений, координационное совершенство, присущее школе классического танца.

Народно-сценический танец можно определить как исторически выработанную, устойчивую систему выразительных средств хореографического искусства в сценической трактовке многообразия танцев, сложившихся на протяжении нескольких веков у многих народов. [6]

Однако, в среде хореографов-практиков и теоретиков, а также критиков и балетоманов не существует единого мнения в отношении терминологии, связанной со сценической практикой народного танца, хотя неоднократно предпринимались попытки поиска единого определения. В результате в литературе можно встретить ряд взаимодополняющих или взаимоисключающих понятий: «характерный», «народно-характерный», «народный академический», «сценически-народный», «характерная классика». Наиболее устойчивыми из перечисленных являются «характерный» и «народно-сценический». [13]

Понятие «характерный танец» имеет истоки своего возникновения, а также и оттенки явлений, им характеризующихся.

Рассмотрим становление народного танца в России с древних времен по настоящее время.

А. Климов считает, что развитие народного танца тесно связано со всей историей народа. Каждая новая эпоха, новые экономические, политические, религиозные условия отражались в формах общественного сознания, в том числе и в народном творчестве. Все это несло с собой перемены в укладе русского человека, что в свою очередь накладывало отпечаток и на танец, который на многовековом пути своего развития не раз непрерывно менялся и трансформировался. Происходила эволюция танцевальных форм, отмирали старые и зарождались новые виды танца, обогащалась и видоизменялась его техника. [20]

Уже на раннем этапе язычества, в период становления восточных славянских племен на народных игрищах или сходбищах встречались племя, род или несколько племен или родов. Славяне поклонялись солнцу, грому, молнии, реке, огню, обожествляли животных. Весь окружающий мир воспринимался ими в конкретных одушевленных образах. На игрищах славяне веселились и совершали обряды, чтобы умиловить природу, состоящую, по их понятиям, из множества могучих существ-богов и духов. Эти обряды сопровождалась играми, хороводами, игрищными плясами, пением, игрой на музыкальных инструментах и заклинаниями. [20]

Древние славяне почти не знали воинственных плясок, так как занимались охотой, рыболовством, земледелием, и были мирными, гостеприимными людьми. В дохристианской Руси земледельческий быт наложил отпечаток на характер и содержание игрища славян. Этот праздник, как правило, был приурочен к календарным языческим сельскохозяйственным событиям: семик - праздник, связанный с весенними работами по посеву; обжинки, спожинки - окончание жатвы, сбор урожая; осенины - проводы лета и встреча осени; коляда - зимний праздник; радуница, русалии - зимне-летние праздники в память об умерших, или поминовение умерших; таусень - Новый год; Ярилин день - праздник солнца - Ярилы и др. [10]

Введение христианства в качестве официальной государственной религии повлекло за собой изменение характера жеста в танце, стали появляться новые танцевальные движения. В этот период некоторые из языческих обрядов отмирают, другие же, потеряв свое первоначальное значение, переходят в игры.

X-XI вв. - период яркого расцвета среднерусского феодального государства, его культуры, искусства. Для этого периода характерен и большой подъем в творчестве народа. Описание хороводов, плясок, песен являющихся неотъемлемой частью народных праздников и княжеских пиров того време-

ни, сохранилось в летописях, устном народном творчестве - былинах, сказках, а также в рисунках и фресках.

Большую роль в совершенствовании, развитии, и популяризации русского народного танца сыграли скоморохи. Они являлись первыми профессиональными исполнителями русской пляски, Скоморохи не только поддерживали традиции в исполнении пляски, но и усложняли ее рисунок, лексику, совершенствовали технику исполнения, сочиняли отдельные движения, а иногда и целые пляски, вносили яркий игровой элемент в их исполнение. [3]

С конца XVII в. Русское государство вступает в новый период своего развития. Эта эпоха связана с именем Петра. Искусство, в частности танец, становится светским. Вводятся ассамблеи, положившие начало публичным балам в России. Новые европейские порядки и новые правила светского обхождения регламентировались самим царем. [22]

В обязательную программу петровских ассамблей входили различные европейские танцы: менуэт - французский танец, польский – полонез, английский – англес, гротеск – немецкий танец и др. Все должны были уметь танцевать новые танцы, этому обучали и в учебных заведениях, и в частных школах. Распространению новых светских танцев также способствовали иностранные артисты, торговцы, военные и многочисленные заграничные мастера, живущие в России. [22]

Указами Петра устанавливаются правила поведения не только на торжественных приемах и ассамблеях, но и на семейных праздниках и свадьбах. Эти правила, состоящие из шестидесяти трех параграфов, напечатали в специальном пособии для обучения и воспитания детей дворян под названием «Юности честное зерцало, или Показание к житейскому обхождению». В правилах говорилось и о поведении во время танцев.

Вместе с танцами в быт входила светская музыка, что было не менее значительным событием, так как свидетельствовало о росте в стране музыкальной культуры. Интерес к танцам все больше возрастал. Появились пер-

вые учителя танцев - танцмейстеры, которых выписывали из-за границы. Они не только учили танцевать, но и выполняли функции воспитателей. [7]

В XIX в. появляется рабочий класс, обостряется классовая борьба, растет национальное самосознание народа. Развитие капитализма в России, формирование рабочего класса, рост городов и городского населения с образованием в них новых социальных групп - ремесленников, кухарок и прочей прислуги, мещан, клерков, т.д., - нарушение патриархального уклада семейного быта - все это отразилось на народном творчестве, в частности на русском народном танце, на его содержании и художественной форме. Рабочие и мелкие служащие, городская прислуга, студенты и приказчики вносят в исполняемые ими пляски свой характер, жесты, мимику, свою манеру исполнения. Многие пляски и хороводы этого времени связаны с проведением рабочих маевок и с городскими гуляньями. Появляются городские и фабричные кадрили, новые танцы – «коробочка», «полька-бабочка», «тустеп» и др. [7]

По мнению Дмитриева Т.В. развитие профессионального балетного театра немало способствовало популяризации на театральной сцене народного танца, всячески стремясь найти ему достойное место. [17]

Многие балетмейстеры включали в свои балеты темы народных танцев, место и роль характерного танца в балете то расширялось, то сужалась, согласно эстетическим требованиям той или иной эпохи. Он мог быть действенной основой всего спектакля, мог выпадать из действия, сохраняя лишь права вставного номера.

Каждая эпоха в истории русской хореографии выдвигала не только блестящих мастеров классического стиля, но и одаренных исполнителей, народного танца.

Огромный вклад в развитие характерного танца внес А. Горский.

Он разрушает традиционную симметрию построения танцев, превращает кордебалет в живой народ, индивидуализирует каждого персонажа. Горский широко вводит в спектакль народный танец, обогащая тем самым

лексику классического танца. В 1914 году в программе «Танцы народов» он показал театрализованные народные пляски различных наций.

В XX веке появились большие мастера, знатоки народного искусства, хореографы, педагоги, исполнители – этнохореологи, среди которых можно назвать таких как К.Я. Голейзовский, И.А. Моисеев, Н.С. Надеждина, П.П. Вирский, Ф.Гаскаров, М.С.Годенко, О.Н. Князева, И.З. Меркулов и другие.

Именно этими мастерами народной хореографии собирался, изучался и обрабатывался народный танцевальный фольклор, который получил признание не только на сцене, но и в сердцах зрителей. Переместившись на сцену, фольклорный танец не только не мог выглядеть и воспроизводиться в первоизданном виде, но и уровень его исполнения должен был качественно измениться. [31]

В результате неизбежно возник целый ряд профессиональных ансамблей народного танца как самостоятельного вида хореографической деятельности. Среди хореографов стал употребляться термин «народно-сценический танец». Являясь приемником характерного танца, который возник в результате разделения сценического танца на две самостоятельные ветви, народно-сценическая хореография впитала все лучшее из его богатого многовекового опыта, обогатилась образцами многонациональной танцевальной культуры, тесно переплелась с другими видами танца и музыки.

Голейзовский К. отметил три основных пути сценического решения народного танца в ансамбле.

Первый - это сценическая обработка фольклорного танца.

Второй - создание танца на основе традиционных хореографических приемов, элементов, композиций рисунков, характерных черт пластики и манеры исполнения.

Третий - использование наиболее общих стилистических особенностей народного первоисточника в создании современного сценического хореографического произведения.

Реализация всех трёх направлений в деятельности коллектива народно-сценического танца является условием для повышения выразительности сценической народной хореографии, фольклорное творчество народа тесно переплетается с современностью и даёт новые возможности для обогащения арсенала народно-сценического танца. [13]

Народно-сценический танец сохранил особенности народной культуры, перешел в профессиональные и любительские сферы хореографии, стал предметом исследований искусствоведов, педагогов, музыкантов, хореографов, а также одной из основных учебных дисциплин в подготовке специалистов, начиная от исполнителей и заканчивая педагогами и балетмейстерами.

1.2. Возможности народного танца в художественном развитии детей

По мнению Климова А. народный танец, как никакой другой, отражает особенности национального характера, показывает различные стороны жизни народа, а также выражает чувства, переживания, эмоции, эстетически воспевая красоту человеческого тела и духа.

Народ танцует для себя и выражает в танце себя. Как русский отличается от француза, белорус от еврея, украинец от испанца, цыган от латыша, так и их народные танцы различны между собой. Народный танец является старожилом и долгожителем, имеет свои генеалогические корни, свою вотчину, отчизну, свою географическую прописку, выражает образную фольклорно-этнографическую сущность, свои региональные особенности. Все это придает танцевальному искусству удивительную самобытность, индивидуальность, красочность. [21]

Именно, благодаря этим качествам народный танец оказывает большое влияние на всестороннее, эстетическое и гармоническое развитие личности, формирует эстетическое воспитание детей и подростков средствами искус-

ства, создает внутреннюю культуру и является одним из средств национального, патриотического воспитания подрастающего поколения.

Народный танец - это неиссякаемый живительный источник, питающий национальное культурное наследие. С помощью народного танца в душе ребенка сохраняются истоки национальной культуры, формируется причастность к народным традициям, прививается любовь к нашей истории. На занятиях народным танцем ребенок расширяет свой кругозор, получает представление о танцевальном искусстве народов мира, узнает об истории народа, музыки, костюма, приобретает нравственные корни своего эстетического воспитания и образования. [34]

Народный танец - это основа художественного творчества, эстетического воспитания детей, который сочетает в себе средства музыкального, пластичного, духовного и физического развития.

Народный танец - является приоритетом национального танцевального искусства и составляет одно из главных направлений в воспитательной работе с детьми. В педагогике эстетическая воспитанность подразумевает единство эмоциональных, интеллектуальных и действенно практических проявлений личности, которые характеризуют ее эстетическую культуру.

Главной задачей эстетической воспитательной работы является - пробудить в детях интерес к занятиям народной хореографией, через общение с народным танцем и положительными психологическими эмоциями, разбудить в них творческую активность и фантазию, сформировать эмоционально - эстетическую и духовно богатую личность.

Основными показателями в работе по воспитанию гармонически развитой личности являются: положительное эмоциональное реагирование ребенка на эстетические ценности окружающего мира. Я, как педагог, во время занятий развиваю у воспитанников способность подключать образное мышление, воображение, фантазию, придавать танцевальным движениям харак-

тер, связанный с музыкальным образом, обучаю правильно выражать свои эмоциональные состояния в исполнении народного танца.

Движения, связанные с народной музыкой вызывают у детей эмоциональный подъем, приносят чувство радости, удовлетворения, поднимают настроение, повышают эмоциональный тонус, благотворно влияют на духовное и физическое развитие.

Вместе с тем, во время занятий народным танцем ребенок учится логическому, целесообразному, организованному, грациозному движению, что также оказывает большое влияние на формирование эстетической и внутренней культуры, физического состояния.

От занятий к занятиям ребенок приобретает уверенность в себе, добиваясь красоты и выразительности танцевальных движений. Занятия хореографией помогают ребенку избавиться от стеснительности, зажатости, комплексов - тем самым, раскрывая в нем творческие способности и укрепляя его здоровье, ребенок с помощью занятий становится развитым гармонически и эстетически.

На занятиях народным танцем воспитанники начинают более осмысленно воспринимать музыку. Они способны во время занятий охарактеризовать прослушанное произведение, оценить исполнение песни или танца. С помощью музыкального сопровождения у ребенка развивается не только эмоциональность и образность восприятия музыки, чувство ритма, мелодический и гармонический слух, музыкальная память, но и дается возможность выразить свои чувства в движениях, сделать их более гармоничными, что также является основой эстетического воспитания.

В нашей педагогической практике, мы заметили, что наряду с хореографическими знаниями и умениями, народный танец воспитывает в детях доброту, честность, порядочность, чувство ответственности и самостоятельности, учит выдержке, вежливости, чувству меры, скромности и доброжелательности, что является основами эстетического воспитания.

Таким образом, в системе хореографического образования закладываются основы эстетического воспитания.

1.3. Миниатюра как форма сценической хореографии

Миниатюра – уменьшенное подобие чего-либо, хореографическая миниатюра – это танцевальное произведение, законченное по содержанию и форме, но ограниченное по времени (до 3 минут), по количеству исполнителей (1-6 человек). [33]

Музыка должна быть законченной по форме и содержанию (без урезания) и укладываться в лимит времени.

Лексика при таком ограничении времени должна быть предельно выразительна. Для этого необходимо «сжимать» язык танца, использовать хореографический символ, пластический мотив метафоры.

Драматургия при этом может быть как сюжетной, так и не содержать никакого сюжета.

Выделяют несколько видов хореографических миниатюр. Укажем основные из них:

1. Миниатюра-образ – бессюжетная драматургия. Она отражает, скорее, некое настроение, эмоцию, чем конкретную мысль. Она похожа на облако – расплывчата, её невозможно локализовать, сформулировать словами, но она вызывает чувства.

2. Миниатюра-рассказ – сюжет имеет повествовательный характер, танец предельно сжат по содержанию, чаще всего, для этого вида требуется не менее двух человек.

3. Миниатюра-плакат. Тоже содержит сюжет, но он очевиден, бросается в глаза, так как плакат выполняет задачи наглядной агитации, пропаганды, информации, рекламы.

К этому виду предъявляются следующие требования:

- Конкретность. Должна быть четкая, сформулированная задача, которую необходимо решить средствами танца.
- идейность (идея выражается в символах). Эта задача должна отражать основную, одну, достаточно простую мысль, идею, линию, историю, посыл.
- Выразительность. Так как существует конкретная идея, которую необходимо однозначно и быстро донести до зрителя, то и средства должны быть соответствующими: выразительными, то есть наглядно, ёмко акцентировать внимание зрителя. В этом виде миниатюр неуместна недосказанность, полутона, незаконченность.

4. Миниатюра-монолог. Монолог с греческого языка означает рассказ о себе или монолог с собой. Это речь одного лица, отсутствие общения с другими людьми, это речь «себя для себя». Драматургию выстраивать при этом сложно, так как действие, как правило, во внешнем мире не проявляется, оно показывает внутренние противоречия.

5. Миниатюра - диалог. С греческого языка – разговор между двумя голосами. Обязательно присутствуют вопрос, ответ.

Понятно, что эта миниатюра исполняется только вдвоём. Между двумя участниками должно быть понятное зрителям переключение, когда один персонаж «говорит», второй играет в это время второстепенную роль слушателя, затем они меняются местами [41].

«Малые формы хореографии» - «хореографическую миниатюру» нельзя считать каким-то второстепенным жанром, упрощенным по сравнению с большими крупными произведениями. Краткость, наоборот, предъявляет особые требования, поэтому миниатюра обладает огромным художественным потенциалом, что и доказали наши выдающиеся деятели хореографии, такие балетмейстеры как Михаил Фокин, Фёдор Лопухов, Касьян Голейзовский, Леонид Якобсон. Именно они, помимо крупных балетных спектаклей, утвердили на балетной сцене, хореографические миниатюры.

Всемирно известна хореографическая миниатюра «Умирающий лебедь» на музыку К.Сен-Санса, поставленная М.Фокиным для легендарной А.Павловой. Широко известны разнообразные по жанрам миниатюры Л.Якобсона, такие как: «Слепая», «Охотник и птица», «Кумушки», «Влюблённые», «Подхалим», миниатюры по скульптурам Родена, рисункам Бидструпа, миниатюры на сказочные и мифологические сюжеты. В поэтических миниатюрах К.Голейзовского мастерски установлена связь музыки, движения и природы. Сколько тонкого юмора и философских размышлений о жизни в миниатюрах Ф.Лопухова, таких как «Картинки с выставки» на музыку Мусоргского.

Хореографическая миниатюра – всеобъемлющий жанр, который с большой пользой можно преломить и в детском творчестве. Здесь представляется большой простор для обучения, развития и воспитания ребёнка на современном уровне. Поэтому одним из направлений дополнительного образования по хореографии может быть «Детская хореографическая миниатюра». Детские хореографические миниатюры могут быть разными: по жанру, тематике, содержанию, форме, выразительным средствам. Воплощая на сцене разные образы, дети смогут максимально проявить свои творческие возможности в яркой, увлекательной, игровой форме. Посредством «хореографической миниатюры» можно содействовать: духовно-нравственному воспитанию личности, развитию ее моральных качеств, гражданского сознания, коммуникативных способностей, эмоционально-ценностному отношению к окружающему миру, мировоззрению, межличностному и межкультурному диалогу [21]

ГЛАВА II. ТЕХНОЛОГИЯ ПОСТАНОВКИ НАРОДНО- СЦЕНИЧЕСКИХ МИНИАТЮР

2.1. Особенности создания художественного образа в хореографии

Образное начало бытовых и народных танцев проявляется в их содержательной наполненности, эмоциональной характерности, часто это изменяет и изобразительные элементы [1. с. 193]. В балете хореографический образ часто адекватен действующему лицу, главному герою. В основу хореографического образа положен хореографический «текст», балетмейстера, но исполнитель в танце часто накладывает свою интерпретацию. [1. с. 194].

Специфика хореографической образности проявляется в танцевально-пластическом движении, единственным способом раскрытия художественного замысла и воплощения характеров является движение танцоров. Содержательность хореографического образа тесно связана с содержанием всего драматургического замысла танца, который в процессе создания обогащается музыкальными, пластическими и живописными характеристиками, и вместе с ними предстает в новом единстве музыки, пластики, драматургии, пантомимы. И только в этом случае мы имеем синтез создаваемого пластического образа, музыкального сопровождения, драматургии, при котором ни одна сторона не превалирует над другой.

Художественный образ в танце специфичен и суммарно складывается из множества, порой трудноуловимых штрихов и присущих ему свойств. В его структуру входят художественно-образные элементы всех компонентов (слагаемых) танцевального произведения, то есть все выразительные средства хореографии.

Очень часто в хореографическом искусстве понятие «художественный образ» принимается как тождественное понятию «хореографический образ», поэтому эти словосочетания используются как синонимы.

Первым в цепи творческих связей при создании хореографического образа является контакт балетмейстера с композитором, музыкальным руководителем или концертмейстером. Музыка составляет ритмическую основу рисунку танца, задаёт его эмоциональный посыл, образную выразительность. Про музыку говорят, что она душа танца. Балетмейстер в своей практике использует либо готовое музыкальное произведение, либо заказывает музыку композитору, описывая свой замысел. Идеальное выражение музыки в танце - это совпадение образного строя, стиля музыки, структуры музыкального языка и пластического рисунка, структуры формы, соответствие темпа и метроритма [25]. Далее начинается работа с исполнителем, который не должен превращаться в механического «воспроизводителя» заказанных балетмейстером движений. Он должен не только разучивать движения, оттачивать технику исполнения, он должен понять идею танца, проникнуться характером создаваемого на сцене образа. «Каждое движение - это живая ткань образа». Балетмейстер помогает исполнителю не просто пластически выразить заданную мысль, а «прожить» её в танце, в каждом моменте роли, интонации, жесте, движении, позе. В этом случае самопроизвольно будут возникать штрихи, оттенки, соответствующие настроению персонажа, духу темы, сюжета, задаче постановки, но в то же время индивидуальные для этого исполнителя. Раскрывая образы, характеры, настроения, взаимоотношения, необходимо сочетать единство пластического и внутреннего содержания. «Иногда тонкий пластический штрих обогащает и развивает уже знакомые старые движения, помогает раскрытию образа». Танцевальный текст, сочиненный хореографом, должен быть образным для определенного действующего лица. Возможности пластики безграничны [16].

Драматургия и хореографический образ тесно связаны друг с другом, без их взаимовлияния невозможно создание танца.

Любое хореографическое произведение должно строиться по законам драматургии, в соответствии с которыми и выстраивается сценический образ.

В сценическом образе должна и быть завязка, развитие действия, ступенями приводящее к кульминации, и, в конце, развязка. Иногда даже бывает своего рода хореографическое «послесловие» или «эпилог», что ещё больше показывает связь драматургии и хореографического образа.

Балетмейстер должен придумать «жизненную историю» своему хореографическому образу, что позволит рассказать эту историю в танце зрителям. Понятно, что танцовщик, исполняющий этот танец, должен получить полную информацию о задуманном образе, балетмейстер должен ставить перед танцовщиком ясные и конкретные сценические задачи, исходящие из действия, сюжета, идеи произведения, сквозной линии образа, в результате танцор должен вжиться в изображаемого им героя, понять его чувства, мысли, стремления. Только в этом случае хореографический образ получит целостное, отражение.

Необходимо средствами хореографии не только выделить все драматургические этапы, но и связать их в одну историю. В противном случае, целостного номера не получается, он состоит из нескольких несвязанных между собой отдельных фрагментов, похож на последовательность разных коротких танцев, а то и вовсе, на набор физических упражнений, выполняемых под музыку. «В постановке, не имеющей связного сюжета, это каскад технически сложных движений и комбинаций, либо наиболее интересный рисунок танца, наибольшая динамика движения, наивысшая эмоциональность исполнения, либо другой хореографический прием» [10.с.147-148].

При постановке важен рисунок танца. Рисунок танца - это расположения и перемещения танцующих по сценической площадке. Рисунок любого танца, как и вся создаваемая композиция, должен быть, естественно, подчинен основной идее хореографического произведения, но и должен быть построен в соответствии с законами драматургии.

При сочинении рисунка танца балетмейстер должен сознательно отдавать себе отчет, что и почему он хочет сделать на сцене, а затем, использо-

вать все возможности, для того чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя.

Рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой, способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста. В зависимости от задачи номера балетмейстер может симметрично или асимметрично строить рисунок танца. Рисунок танца организует движения танцующих, систематизирует их. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя большое психологическое воздействие, и задача хореографа - добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль, то настроение и тот характер, которые заложены в номере. Во время сценических репетиций хореограф старается проверить построение танцевального рисунка из разных точек зрительного зала, и при необходимости может вносить определенные коррективы. Логика развития рисунка танца диктуется в первую очередь задачей, которую ставит балетмейстер. Например, возникают ситуации, когда в соответствии с драматургией номера нужно показать на сцене тревогу, взволнованность, эмоциональную неустойчивость, изменчивость состояния героев, смятение чувств и мыслей. Тогда балетмейстер может строить рисунок танца «клочковато», обрывать один рисунок и переходить к другому [10, с.121-124].

Рисунок танца зависит не только от замысла номера, его идеи, но и от множества других факторов: музыкального материала, музыкальной формы всего произведения (его внутреннего характера и образа, ритмической стороны, темпа, строения музыкальных фраз), национальной принадлежности танца (характерные черты рисунка, присущие танцам данного народа, его характеру) и т.п. При постановке танца балетмейстер обязан учитывать логику и законы развития рисунка танца, точно так же, как живописец при написании картины следует законам перспективы, композиции, канонов выбранного им жанра. Балетмейстер может стремиться к разнообразию рисунков, а иногда – напротив, специально обедняет палитру, чтобы схематизировать танец, ак-

центрировать нужное. Иногда целесообразно использовать принцип контраста в построении рисунка, а иногда, наоборот, весь танец построен на одном «каркасе». Важно выделять основной, первый план рисунка танца и второстепенные его тона. Обычно требуется равномерно размещать рисунок по сценической площадке, но иногда, наоборот, обосновано построение явной асимметрии, чтобы подчеркнуть неустойчивость, неравновесность, конфликтность текущего драматургического момента произведения.

Особенное практическое значение построение рисунка имеет для молодого балетмейстера, так как интуитивное понимание происходит на основе длительного практического опыта. На начальных же этапах работы молодого балетмейстера ему приходится постоянно обращаться к теории.

Для более быстрого становления при отсутствии опыта необходимо учиться на работах других мастеров, постановки которых являются классикой, примером безукоризненного создания рисунка танца.

Например, в балете «Маскарад» поставленный полонез, является не просто зрелищным, но он дух той эпохи: напряженность, чопорность и холодность сцены бала, сразу после которого будет отравлена Нина. Балетмейстер строит рисунок полонеза как четкое, холодное перестроение марширующих по сцене фигур, подчёркивая тем самым механистичность окружающей Нину атмосферу [10., с.123].

В балете Р. Глиэра «Медный всадник» автор подчеркивает настроение людей перед наводнением: рисунок хаотичен и разбросан, как бушующая стихия, кажется, что совершенно неорганизован. Становится понятно, что люди растеряны, они в горе и отчаянии. [10.с.128].

Например, в танцевальной картинке «Хмель», поставленной П. П. Вирским, мастер решает задачу неожиданного появления девушки-хмеля. Для этого он построил рисунок так, что он совершенно отвлекает зрителей, и девушка-хмель действительно оказывается на сцене незамеченной [10.с.129].

Также в качестве примера можно рассмотреть адажио из второго акта балета «Лебединое озеро» в постановке Л. Иванова. Весь рисунок танца кордебалета построен балетмейстером как аккомпанемент основным действующим лицам - Одетте и Принцу. Когда в оркестре тема переходит от солирующего инструмента ко всему оркестру, или группе инструментов, то и на сцене тема переходит от солистов к кордебалету. Но при этом солист продолжает оставаться главным персонажем, быть лейтмотивом всего танца, тогда как кордебалет аккомпанирует, и его рисунок, несмотря на все разнообразие и красоту построения, лишь фон для главных персонажей [10.с.129].

В том случае, если балетмейстер сумеет удачно сочетать все элементы хореографического образа: музыку, танцевальный текст, сюжетную линию, танцевальный рисунок и другое - произведение будет целостным и не оставит зрителя равнодушным.

Таким образом, можно сказать, что рисунок танца должен гармонично сочетаться с другими элементами хореографического искусства.

Процесс создания хореографического образа, обычно, включает в себя несколько этапов:

1. Возникновение интереса к образу.
2. Изучение материала, прочтение «текста», выявление его характеристик.
3. Мысленное моделирование в сознании творца общих черт будущего произведения, художественного замысла.
4. Реализация художественного замысла, означающая переход идеальных представлений в реальный алгоритм выполнения танца.
5. Описание образа балетмейстером исполнителю.
6. И, наконец, исполнение танца на сцене.

Путь от начального интереса к постановке и художественного замысла к реальному исполнению – является процессом творческим, а следовательно, слабо формализуемым. Но, с другой стороны, создание хореографического

образа требует совместных усилий большого количества людей, представляющих самые различные сферы искусства и даже техники. А это накладывает на хореографа необходимость алгоритмизации своих действий, требует от него навыков управления, присущих менеджеру.

И хотя именно хореографии принадлежит ведущая, основная роль в создании хореографического образа, но итоговый результат невозможен без музыки, драматургии, пантомимы, в современных условиях важен костюмер, художник-декоратор, звукорежиссёр, осветитель и т.п. Каждый из них делает свой вклад в создание общего художественного образа, произведения, называемого в итоге народно-сценическим танцем.

Таким образом, хореограф должен сочетать в себе не только качества творца, но и эффективного организатора, менеджера, способного добиться от множества других людей того результата, который был в замысле.

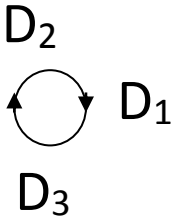
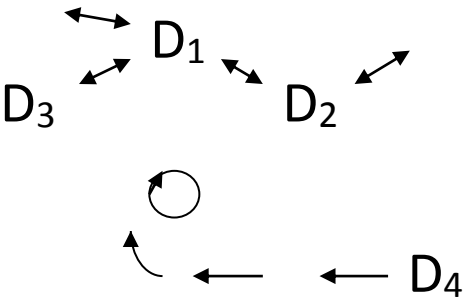
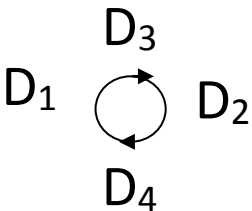
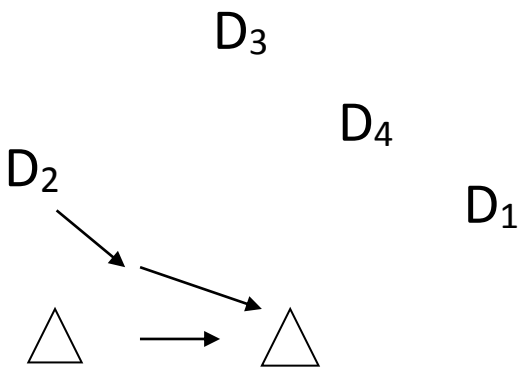
Если речь идёт о постановке в детском коллективе, то на хореографа возлагаются и функции педагога, которые, в итоге, становятся, может быть, доминирующими.

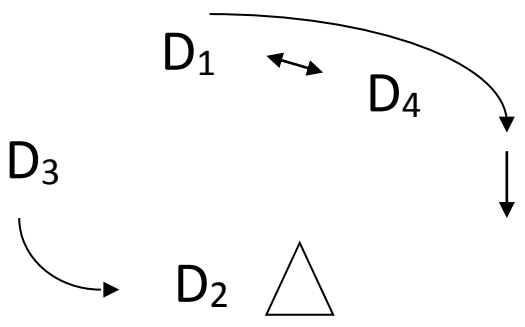
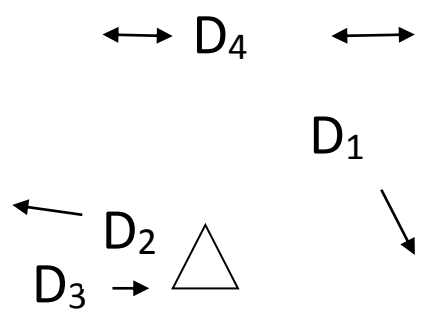
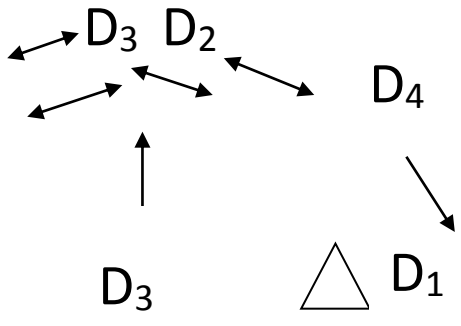
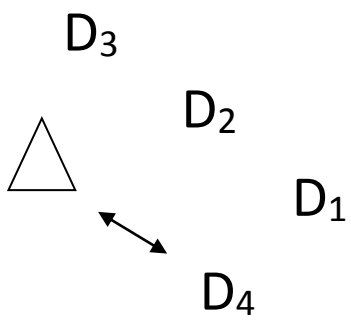
2.2. Описание танца «Первый парень на деревне»

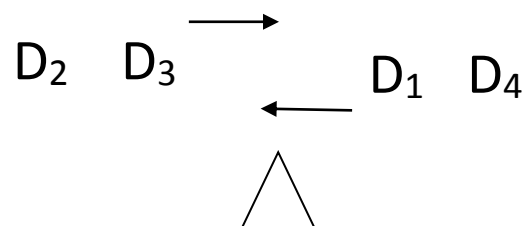
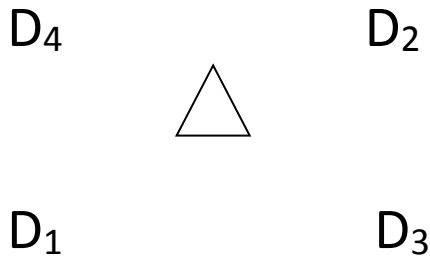
В танце принимают участие 5 детей. Танец поставлен с детьми 13- 14 лет, так как достаточно хорошо подходит к их возрастным особенностям. Сложность выполняемых элементов (дробь, вращение) не слишком высока и доступна для детей этого возраста со средним уровнем подготовки. В то же время рисунок танца достаточно сложен, в танце требуется большое количество различных перестроений, что позволяет ученикам совершенствовать навыки перемещений и перестроений на сцене, формировать умения понимать своих партнёров. Танец требует эмоций, поэтому учащиеся учатся эмоционально «отрабатывать» во время танца требуемый эмоциональный фон. Четыре подружки каждая со своим характером. Им нравится один парень, да не просто парень, а первый парень на деревне. Каждая из них пытается понравиться ему. Надеюсь, что он выберет именно ее. Кого он выберет: деловую и серьезную, хохотушку и веселушку, модницу и красавицу или добрую простушку? В конце танца, мальчик никого не выбирает.

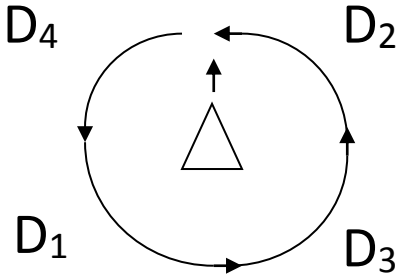
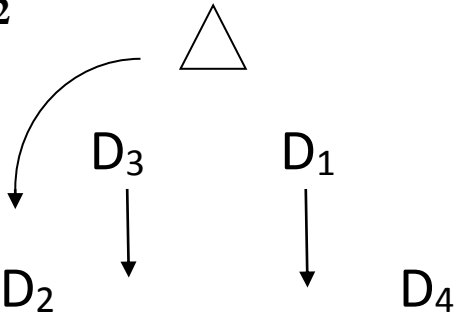
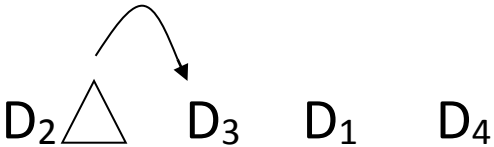
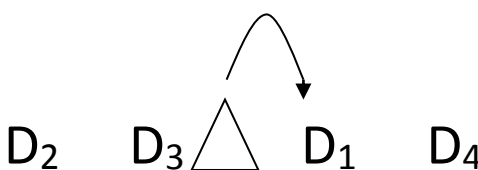
D - Девочки △ - Мальчик → - направление движения ○ - круг

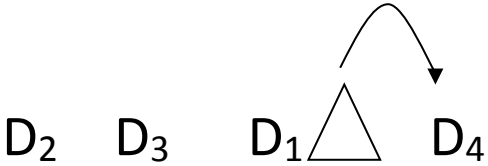
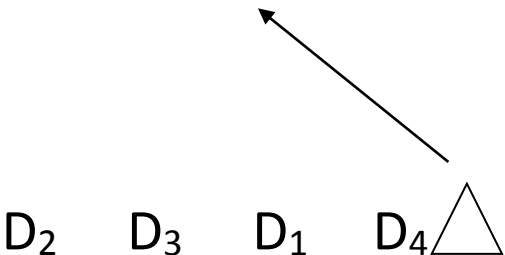
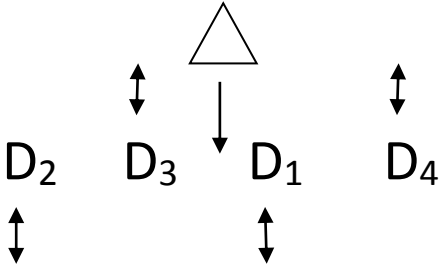
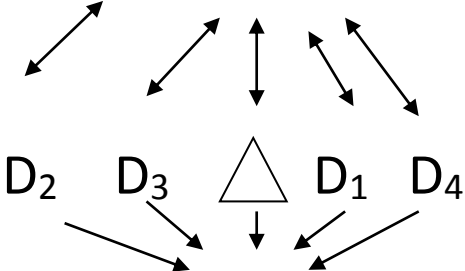
<p>1-12</p>	<p>Из верхнего правого угла выходит D1. Двигаясь шагами с припаданиями по диагонали к нижнему левому углу, а затем, делая полукруг, приходит в начальное положение.</p>
<p>13-18</p>	<p>Из верхнего левого угла выходит D2. По диагонали двигается вперед на середину и делает комбинацию. В это время D1 удивляясь, хаотично ходит на заднем плане.</p>
<p>19-20</p>	<p>Девочки приветствуют друг друга, делая блинчик и шаги по кругу, в правую сторону.</p>
<p>21-26</p>	<p>Из нижнего левого угла выходит D3. Двигается на середину, делает комбинацию и по небольшому полукругу идет в центр к девочкам. В это время D1 и D2, обыгрывая эмоциями, ходят в образе на заднем плане по сцене.</p>

<p>27-28</p> 	<p>Девочки встречаются друг с другом, делают блинчик и шаги по кругу в правую сторону на середине сцены.</p>
<p>29-34</p> 	<p>Из правого нижнего угла выходит D4, молоточками с блинчиками двигается на середину сцены, делает маленький кружок и ковырялочку на середине. Остальные девочки создают массовку на заднем плане, актерски обыгрывая танец.</p>
<p>35-36</p> 	<p>Все девочки сходятся на середину, делают круг в правую сторону.</p>
<p>37-44</p> 	<p>Из нижнего левого угла ползунком, (так в народном танце называется движение, когда мальчик в присядке ведет по очереди согнутые ноги по полукругу, по полу) выходит мальчик, на середине делает комбинацию из хлопущек, присядок, дробей. D1, D3, D4 выстраиваются в диагональ с правой стороны и делают маталочку с дровью. D2 идет к мальчику.</p>

<p>45-48</p> 	<p>D2 и мальчик танцуют на середине в паре. D3 идет к мальчику. D1 и D2 ходят, обыгрывая свой образ.</p>
<p>49-52</p> 	<p>D3 крутит шаре к мальчику и встает с ним в пару, D2 раскручивается в левую сторону, шагами идет на задний план сцены. D1 идет в правый нижний угол, D4 в образе обыгрывает танец.</p>
<p>53-56</p> 	<p>D2 делает шаги с ударом на каблук. D3 отходит назад, подстраивается в D2. D1 танцевальными шагами подходит к мальчику, они танцуют в паре. D4 идет в правый нижний угол.</p>
<p>57-60</p> 	<p>По диагонали стенка на стенку D4 с мальчиком. D1 отходит назад, D2, D3 идут на диагональ.</p>

<p>61-68</p> 	<p>Девочки по диагонали по парам D3 с D2, D1 с D4 делают дозадю (удар пятой и мелкое переступание на полупальцах по пятой позиции) дробь на месте. Мальчик дробью продвигается на середину, делает: веревочку, хлоп-пушку, дробь.</p>
<p>69-72</p> 	<p>Девочки уходят за кулисы в четыре угла, мальчик на середине делает выпады из стороны в сторону.</p>
<p>73-76</p> 	<p>Девочки на заднем плане сцены из кулис в кулисы делают шторку, D2 и D3 бегут с левой стороны, D1 и D4 бегут с правой стороны. Мальчик на середине сцены делает присядку.</p>
<p>77-80</p> 	<p>По очереди появляются девочки из четырех углов. Первая - D4, вторая - D2, третья - D1, четвертая - D3. Мальчик топает в ту сторону, откуда выбегает девочка.</p>


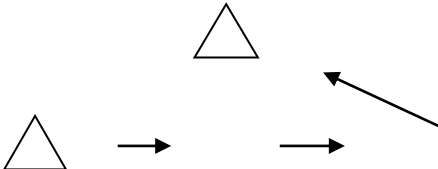

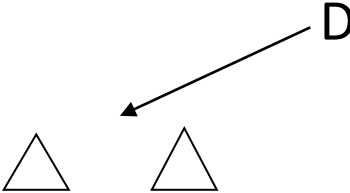
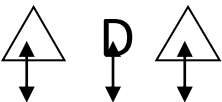
<p>81-84</p> 	<p>Девочки по кругу в левую сторону крутят бегунок, мальчик посередине делает дробь и медленно отходит назад. Когда раскроется круг, он окажется сзади девочек.</p>
<p>85-92</p> 	<p>Девочки стоят в трапеции, мальчик посередине на заднем плане. Все делают дробную комбинацию. D3 и D1 продвигаются в первую линию. Мальчик шагами идет к D2 в левый нижний угол.</p>
<p>93-94</p> 	<p>Мальчик танцует с D2, затем передвигается к D3. Остальные девочки стоят, топают.</p>
<p>95-96</p> 	<p>Мальчик танцует с D3, потом передвигается к D1. Девочки стоят, топают.</p>

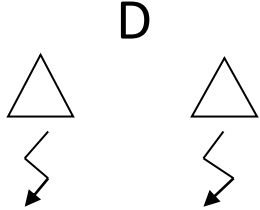
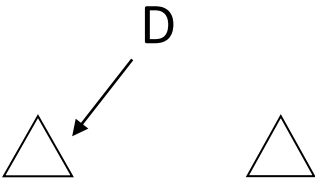
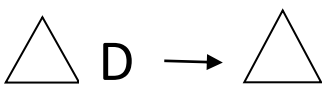
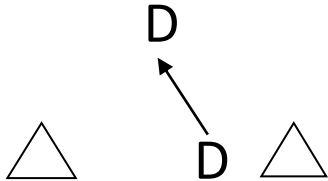
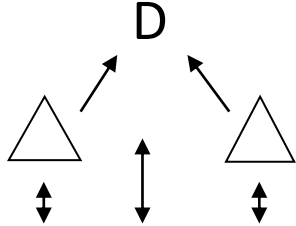
<p>97-98</p> 	<p>Мальчик танцует с D1, переходит к D4. Остальные девочки топают.</p>
<p>99-100</p> 	<p>Мальчик крутится с D4, блинчиками отходит назад, на середину. Девочки топают.</p>
<p>101-108</p> 	<p>Девочки в одной линии крутят обертас, мальчик на заднем плане посередине делает дробь, потом D2 и D1 выходят дробью вперед, а D3, D4 отходят назад и все возвращаются на свои места. Мальчик продвигается вперед и встает в одну линию вместе с девочками.</p>
<p>109-116</p> 	<p>Все стоят в одной линии, делают финальную дробь, держась за руки, отбегают назад, выбегают на авансцену и садятся в финальную картинку.</p>

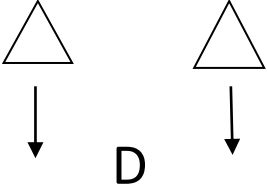
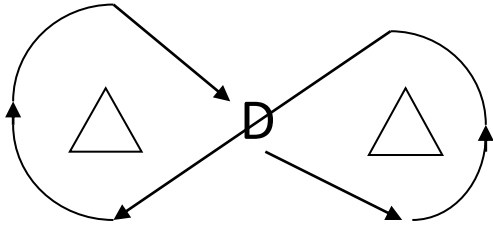
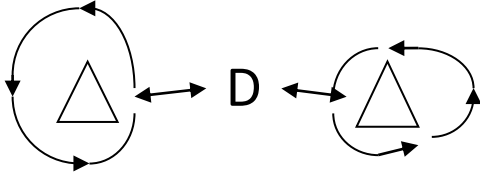
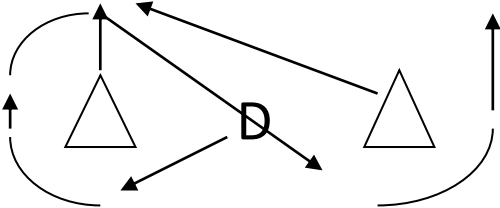
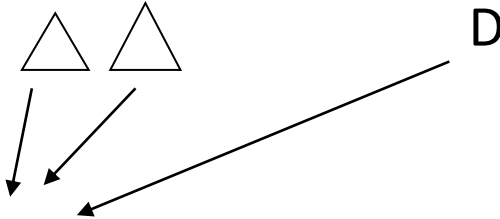
2.3. Описание танца «Неудачливые женихи»

В танце принимают участие 3 детей. Танец поставлен с детьми 13- 14 лет, так как достаточно хорошо подходит к их возрастным особенностям. По сложности этот танец такой же, как и предыдущий: сложность выполняемых элементов (дробь, вращение) не слишком высока и доступна для детей этого возраста со средним уровнем подготовки. В этом танце к дроби и вращению дополняются ковырялочки и присядка. Поэтому по технике движений танец является более сложным, чем предыдущий, но зато рисунок танца более прост. Танец так же весьма эмоционален, поэтому учащимся необходимо обращать внимание и на эмоциональную атмосферу. Этот танец разнотемповый, с медленной и быстрой частью, разный характер музыки. На композицию органично ложится и образ персонажей танца. Двум парням нравится одна девушка. Она знает себе цену. Благоклонно принимает ухаживания, заигрывает, то с одним, то с другим, но выбирает вообще другого. Первый мальчик: высокий, серьезный, умный, знает себе цену. Его важность и умность выражается через движения. Второй мальчик: деревенский весельчак, рубаха парень, невысокий, но свой в любой компании. Темп музыки на начало танца быстрый. Движения частые и суетливые. Каждый представляет себя зрителям и уверен, что выберут именно его. Но в конце танца, девочка не выбирает, никого из двух парней, а появляется третий.

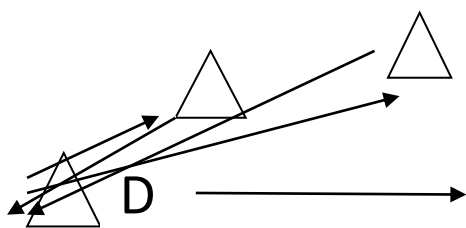
D - Девочки △ - Мальчик → - направление движения

<p>1-8</p> 	<p>Из нижнего правого угла выходит мальчик, идет на середину сцены, делает присядку, дальше двигается в левую сторону и возвращается на середину сцены.</p>
<p>9-12</p> 	<p>Из левого нижнего угла выходит второй мальчик, идет прямо до правого угла и возвращается на середину к первому мальчику. В это время первый мальчик просто стоит.</p>
<p>13-20</p> 	<p>На середине сцены мальчики делают веревочку и присядку в повороте.</p>
<p>21-28</p> 	<p>Из правого верхнего угла по диагонали, на середину сцены выходит девочка, мальчики в это время делают гармошку. Потом все вместе делают переступания на полупальцах с ударом пятки.</p>
<p>29-36</p> 	<p>Держась за руки между собой и делая шаги на пятку, все вместе продвигаются вперед. Затем делают на месте комбинацию, после чего возвращаются движениями назад.</p>

37-44 	Девочка крутит на середине, чуть сзади мальчиков, а мальчики делают шаги на пятку из стороны в сторону и продвигаются вперед. Затем делают хлопушку с поворотом, а девочка гармошку.
45-48 	Девочка бежит к мальчику, который стоит с левой стороны, а мальчик справа на месте делает хлопушку с присядкой.
49-52 	Девочка бежит ко второму мальчику, в паре по кругу в правую сторону делает молоточки, первый мальчик в это время на месте делает хлопушку с присядкой.
53-60 	Девочка отбегает назад на середину сцены, делает ковырялочку, мальчики в это время делают движение из стороны в стороны с прыжком в повороте, потом все вместе ронд на 90 градусов в комбинации.
61-68 	Мальчики подходят к девочке, девочка как будто толкает мальчиков (мальчики стоят спиной к зрителю) тем самым они продвигаются вперед сцены. Делая «поджатые» они меняются местами (девочка спиной к зрителю, мальчики лицом) продвигаясь назад сцены.

<p>69-76</p> 	<p>Девочка бросает цветы, танцует чуть ближе мальчиков к зрителю, мальчики стоят сзади девочки, подняв цветы вместе с девочкой, начинают делать ковырялочку. Продвигаясь вперед, встают на одну линию с девочкой.</p>
<p>77-84</p> 	<p>Девочка по очереди обегает мальчиков и встает снова в середину, а мальчики в это время стоят и топают, потом все вместе на одной линии делаем комбинацию.</p>
<p>85-92</p> 	<p>Мальчики подходят к девочке отдают цветы и возвращаются на свои места. Делают хлопушку по кругу, девочка в это время стоит, нюхает цветочки.</p>
<p>93-100</p> 	<p>Девочка посередине танцует, мальчики смотрят на нее и делают выпады, после этого обегает мальчиков, сначала с левой стороны, потом с правой и бежит в верхний правый угол. Мальчики бегут в верхний левый угол.</p>
<p>101-108</p> 	<p>Девочка крутит гранд-пируэт по диагонали, из верхнего правого угла, в нижний левый, и убегает в кулисы. Мальчики сидят на опорной ноге, смотрят на девочку и убегают за ней в кулисы.</p>

109-120



Из нижнего левого угла выбегает первый мальчик, делая кувырок, на сцене появляется второй мальчик, затем выходит девочка с третьим мальчиком, они в паре под ручку проходят из одной кулисы в другую. Первые два мальчика убегают в те же кулисы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Проведен анализ развития народных танцев, выделены виды танцев: народный танец условно разделен на народный, фольклорный и народно-сценический.

Народный танец - фольклорный танец, который исполняется в своей естественной среде и имеет движения, ритмы, костюмы, традиционные для данной местности.

Фольклорный танец - это стихийное проявление чувств, настроения, эмоций, выполняется в первую очередь, для себя, а потом - для зрителя (общества, группы, общества).

2. Изучены пути сценического решения народного танца в ансамбле:

Первый - это сценическая обработка фольклорного танца.

Второй - создание танца на основе традиционных хореографических приемов, элементов, композиций рисунков, характерных черт пластики и манеры исполнения.

Третий - использование наиболее общих стилистических особенностей народного первоисточника в создании современного сценического хореографического произведения.

Реализация всех трёх направлений в деятельности коллектива народно-сценического танца является условием для повышения выразительности сценической народной хореографии, фольклорное творчество народа тесно переплетается с современностью и даёт новые возможности для обогащения арсенала народно-сценического танца.

3. Созданы схемы постановок хореографических миниатюр в народно-сценическом танце для постановки в детском коллективе. Поставлены две миниатюры: «Первый парень на деревне» и «Неудачливые женихи».

4. Танцы поставлены в Образцовом детском ансамбле танца России «Цветы Урала». В творческом процессе были задействованы дети 13-14 лет, которые замечательно справились с поставленной задачей.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Базарова Н., Мэй В. Азбука классического танца. М.: Лань, 2008. 230 с
2. Бакина, Л. П. Танцевальная культура Костромского края. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1990. 132 с.
3. Барышникова Т. «Азбука хореографии». М., Айрис пресс, 2000. 150 с.
4. Безуглая Г.А. Музыкальный анализ в работе педагога–хореографа. СПб.: Лань, 2015. 272 с.
5. Бекина С.И. и др. Музыка и движение. М., Питер, 2003. 210 с.
6. Богданов Г. Ф. Самобытность русского танца. М.: Изд-во МГУ, 2001. 65 с.
7. Богданов, Г. Ф. Несколько шагов к фольклорному танцу. М., ВМО, 1996. 25 с.
8. Богданов, Г. Ф. Урок русского народного танца. М.: ВМО, 1995. 146 с.
9. Бондаренко Л. Методика хореографической работы в школе и внешкольных заведениях. Киев: Музична, 1985. 67 с.
10. Валукин Е. П. Проблемы наследия в хореографическом искусстве. М.: 2002. 125 с.
11. Волков Б.С. «Психология младшего школьника. М.: Педагогическое общество России, 2002. 55 с.
12. Власенко, Г. Я. Танцы народов Поволжья. Самара, 1992. 65 с.
13. Василенко К. Украинский народный танец. М.: «Искусство», 1981. 23 с.
14. Голейзовский, К. Образы русской народной хореографии. М.: «Искусство», 1964. 50 с.
15. Гусев С., Гусева Ю. Танцы и игры Артека. М.: Просвещение, 1997. 35 с.
16. Дункан А., Танец будущего. М.. 1908. 45 с.
17. Захаров В.М. Радуга русского танца. М.: Советская Россия, 1986. 78 с.
18. Захаров В. М. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. М.: «Искусство», 1989. 120 с.
19. Климов А. Основы русского народного танца. М.: МИК, 1994. 70 с.

20. Климов, А. Основы русского народного танца. М.: «Искусство», 1981. 98 с.
21. Красовская В.М. О классическом танце. М.: «Искусство», 2003. 210 с.
22. Курбет В., Мардарь М. Молдавские народные танцы. Кишинев: Картя-Молдавеняскэ, 1969. 45 с.
23. Лопухов А., Ширяев А., Основы характерного танца. М.: Планета музыки, 2007. 343 с.
24. Малхасянц Г. Г. Характерный танец. Становление традиций. М.: ГИТИС, 1992. 86 с.
25. Мессерер А.М. Танец. Мысль. Время. СПб, Лань, 2000. 178 с.
26. Пуртова Т. В., Беликова А. Н., Учите детей танцевать. М.: Владос, 2004. 90 с.
27. Папалей, А. В. Сибирский русский народный танец. Кемерово, 1991.
28. Слонимский Ю. В честь танца. СПб, Лань, 2008. 371 с.
29. Современный балетный танец. /Под ред. Стриганова В. М. М.: Просвещение, 1977. 108 с.
30. Стуколкина Н. М. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. М.: ВТО, 1972. 205 с.
31. Сарабьянов Д.В. "Стиль модерн". СПб.: Лань, 2000. 125 с.
32. Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 170 с
33. Тарасов Н. И. Классический танец. М.: Планета музыки, 2001 492 с.
34. Ткаченко Т. С. Народный танец. М., «Искусство», 1954. 148 с.
35. Устинова Т. Русские народные танцы. М.: «Искусство», 1976, 152 с.
36. Устинова Т. Избранные русские народные танцы М.: Искусство, 1996. 263 с.
37. Фокин М. М. Против течения. Л. М.: Искусство, 1962. 639 с.
38. Чудновский М. А. Ансамбль Игоря Моисеева. М.: Знание, 1959. 32 с.

39. Шереметьевская Н. Прогулка в ритме степа. М.: Искусство, 1995.
40. Ярмолович Л.И. Классический танец. Л.: Музгиз, 1986. 138 с.
41. Энциклопедия БАЛЕТ.

Интернет источники

42. Модерн-балет Людмилы Садович "Терпсихора" <http://terpsihora.net/>
43. Сайт про Русский балет: <http://www.russianballet.ru/>

Костюм для танца «Первый парень на деревне»

Женский костюм

Костюм состоит из следующих частей: подъюбник стаканчик, пышный подъюбник, блузка, сарафан, народные туфли. У каждой из девочек еще есть дополнение к образу. У первой девочки, цветок, у второй вплетена искусственная коса, у третьей ничего нет и у четвертой на голове платок. Подъюбник стаканчик – это неотъемлемая вещь в костюме, при вращениях и гранд батманах она скрывает нижнее белье, чтобы образ и костюм смотрелся эстетичнее и аккуратнее. Этот подъюбник шьется из хлопка, белого цвета. Подъюбник пышный присутствует в основном во всех руссконародных костюмах, он добавляет пышности и изготавливается из шифона белого цвета. Блузка шьется из ткани крепдешин. На воротнике и рукавах пришита красная тесьма. Сам сарафан шьется из ткани атлас, желтого цвета. Юбка – солнце. При вращениях смотрится эффектно и пышно, делая образ ярче и выразительнее. Сарафан украшен масляными красками, где изображены цветы и расшиты серебряными поетками, при сценическом освещении они переливаются, делая костюм ярче.



Мужской костюм

Мужской костюм состоит из рубашки, брюк, сапог, пояска. Рубашка шьется из льна, желтого цвета, как у девочек. На воротнике и рукавах пришита тесьма красного и зеленого цвета. Пояс сделан в зеленой гамме с красной тесьмой. На брюки понадобится ткань – полиэстр, черного цвета.



Костюм для танца «Неудачливые женихи»

В этом танце костюмы ярких цветов. Женский костюм состоит из двух подъюбников: стаканчик и пышный. Блузки, сарафана народных туфель черного цвета. Подъюбник стаканчик шьется из хлопковых тканей. Пышный из шифона, белых цветов. Блузка шьется из атласа, эта ткань с переливающимся эффектом на свету, за счет сценического освещения блузка будет играть. Сарафан с цветочным принтом, ярких оттенков за счет этого костюм смотрится

пестро и ярко, в дополнении мальчиков. У них костюм состоит из рубашки, брюк, пояса, фуражки и сапог. Мужская рубашка сшита из атласа ярко-оранжевого цвета с прошитыми полосами в горизонтальном и вертикальном положении. Брюки сшиты из полиэстра оранжевого цвета в клетку с синим и белым цветами. Образ деревенских парней дополняют черные фуражки с красным цветком на боку.

